



**You have downloaded a document from**  
**RE-BUŚ**  
**repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Teatr fantastyki w "Rękopisie znalezionym w Saragossie" Jana Potockiego

**Author:** Maria Janoszka

**Citation style:** Janoszka Maria. (2016). Teatr fantastyki w "Rękopisie znalezionym w Saragossie" Jana Potockiego. W: M. Piechota, J. Ryba, M. Janoszka (red). Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... : autorzy - dzieła - czytelnicy. Cz. 6 (S. 11-32). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Maria Janoszka

---

## Teatr fantastyki w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego\*

Roger Caillois i Tzvetan Todorov zaliczają *Rękopis znaleziony w Saragossie* do pierwszych i najdoskonalszych przykładów czystej postaci fantastyki<sup>1</sup>, definiowanej przez nich dość wąsko – jako przeżycie skandalu wywołanego interwencją nieprawdopodobieństwa w świat rządzący się regułami logiki i rozumu<sup>2</sup> oraz wahanie co do natury opisywanych zjawisk, doświadczane przez czytelnika w trakcie lektu-

---

\* Artykuł ten jest nieco zmodyfikowaną częścią większej rozprawy pt. *Nawiązania do „Rękopisu znalezionego w Saragossie” Jana Potockiego w wybranych powieściach XX wieku*, pisanej pod kierunkiem naukowym prof. dr. hab. Janusza Ryby.

<sup>1</sup> Znaczenie pojęcia fantastyki literackiej od wielu lat budzi żywe dyskusje. Badacze konstatują, że ciągle brak rozwiązań definicyjnych, które w sposób pełny i wyczerpujący ujmowałyby złożoność zagadnienia. Istnieją również rozbieżności pomiędzy popularnym rozumieniem pojęcia a jego ujęciami teoretycznymi, próbującymi dokonać szczegółowego opisu podstawowych typów. Świadoma tych dylematów, w niniejszej pracy przyjmuję rozumienie fantastyki jako konwencji literackiej. Fantastyka będzie tu traktowana jako zjawisko opozycyjne nie wobec praw rzeczywistości pozatekstowej, lecz wobec konwencji realizmu literackiego opartego na zasadzie *mimesis*. Określenie danego fenomenu mianem zjawiska ponadnaturalnego będzie zatem pośrednio wynikało ze skonfrontowania go z prawami kształtującymi świat doświadczalny empirycznie, bezpośrednio bowiem będzie efektem badania go na tle konwencji realizmu powieściowego.

<sup>2</sup> R. Caillois: *Od baśni do „science-fiction”*. Przeł. J. Zagórski. W: R. Caillois: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowski. Słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1967, s. 32.

ry<sup>3</sup>. W powieści Jana Potockiego – twierdzą uczeni – owo zawieszenie pomiędzy fikcją a realnością oddane zostało ze szczególną wirtuozerią, a uczucie niepewności poznawczej towarzyszy bohaterowi (jak i czytelnikowi) aż do zakończenia. Te interpretacje *Rękopisu* bazują jednak na niepełnym wydaniu francuskim, opublikowanym przez Caillois w 1958 roku<sup>4</sup>, mimo że obaj badacze mieli świadomość rozwiązania intrygi: Caillois wspomniał we wstępie do swojej edycji *Manuscrit*, iż całość okazuje się ostatecznie mistyfikacją; podobnie Todorov zdawał sobie sprawę z racjonalnego zakończenia *Rękopisu* w polskim przekładzie<sup>5</sup>. Jednak wzmianki te ginęły wśród interpretacji „ufantastyczniających” powieść, co spowodowało, że inni literaturoznawcy francuscy w tym duchu czytali dzieło Potockiego przez następne trzy dekady, gdyż dopiero w 1989 roku René Radrizzani wydał dostępny tekst francuski uzupełniony o powtórny przekład polskiego tłumaczenia<sup>6</sup>.

W rzeczywistości bowiem wskazana przez badaczy w powieści Potockiego czysta fantastyka, w której spotkanie z niewytłumaczalnym budzi trwogę i powoduje kryzys światopoglądowy głównego bohatera, ma charakter sztucznego aktu kreacji – jest odtworzeniem struktury

<sup>3</sup> Todorov zauważa, iż występowanie czystej fantastyki obwarowane jest trzema warunkami, z których pierwszy i trzeci muszą zostać spełnione: 1) czytelnik musi doświadczać wahania pomiędzy ponadnaturalnym a naturalnym; 2) wahać może się również bohater; 3) czytelnik musi odrzucić alegoryczne i poetyckie interpretacje utworu (T. Todorov: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Transl. by R. Howard. Ithaca, New York 1996, s. 33).

<sup>4</sup> Wydanie Caillois, pierwsze XX-wieczne wydanie *Rękopisu* w języku oryginału, złożone zostało z dwóch częściowych edycji opublikowanych we Francji w 1813 i 1814 roku bez wiedzy Potockiego. Ograniczone było do *Dni 1–10 i 14* oraz *Historii naczelnika Cyganów*, które nie rozstrzygają kluczowej dla opowieści ramowej kwestii tożsamości Eminy i Zibeldy. *Dzień 14*, kończący relację Wordena z własnych przygód, ukazywał bohatera ciągle w sytuacji niepewności poznawczej, choć skłaniającego się raczej ku racjonalnej interpretacji spotykających go wydarzeń. Dalej następowała obszerna *Historia naczelnika Cyganów*, okrojona jednak w stosunku do wersji z polskiego przekładu – publikację Caillois wienczyła scena, w której kawaler Toledo ujawnia Avadorowi mistyfikację z Leonorą, rzekomą siostrą księżniczki Avila, udawaną w rzeczywistości przez samą księżniczkę. Ten racjonalny akcent końcowy nie tłumaczy jednak przygód samego Alfonsa, które pozostają w tym wydaniu niezakończone.

<sup>5</sup> R. Caillois: *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. L. Kukulski. W: R. Caillois: *Odpowiedzialność i styl...*, s. 93; T. Todorov: *The Fantastic...*, s. 44–45.

<sup>6</sup> O skomplikowanej historii *Rękopisu* oraz jego wydań francuskich zob. m.in.: R. Caillois: *Dzieje człowieka i książki...*; J. Ryba: *Gry osobliwe z utworami Jana Potockiego*. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2; F. Rosset: *Nowa wiadomość o genezie i prawdziwym kształcie „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*. W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa 2005.

świata nawiedzanego przez zjawy i duchy na potrzeby mistyfikacji, której ośrodkiem staje się Alfons van Worden<sup>7</sup>. To imponujące przedsięwzięcie w świetle zdradzającej szczegóły operacji wypowiedzi szejka Gomelezów ukrywa jednak cele mało wyrafinowane, wręcz „mieszczzańskie”<sup>8</sup>:

spodziewaliśmy się, że przejdiesz na wiarę mahometańską lub przynajmniej, że zostaniesz ojcem, i pod tym ostatnim względem ziściły się nasze nadzieje. Dzieci, które kuzynki twoje noszą w swych łonach, będą przez wszystkich uważane za pochodzące z najczystszej krwi Gomelezów.

R, s. 678<sup>9</sup>

Chodzi więc o zapewnienie ciągłości rodu i jego władzy na tronie Tunisu w obliczu kryzysu, jaki dotknął rodzinę – braku potomków płci męskiej. Korowód masek miałby tu służyć jedynie wypróbowaniu odwagi i honoru Alfonsa, a także wypełnić treścią sześćdziesiąt dni oczekiwania na potwierdzenie ciąży obydwu siostr.

Tak definiowane cele zainscenizowanej fantastyki wyczerpują jednak jedynie kwestię jej funkcji na poziomie fabuły utworu (jako strategii przyjętej przez ród Gomelezów), nie dają zaś odpowiedzi na pytanie o znaczenia w obrębie całości dzieła, niesprowadzalne do rozwiązań czysto fabularnych. Odpowiedzi tych udzielano zresztą wiele – relacjonując opinie Aleksandra Brücknera, Mariana Toporowskiego, Marii Cieśli, Rogera Caillois i Leszka Kukulskiego, Janusz Ryba pisze:

Sądy wymienionych badaczy cechuje duży stopień odmienności. Dla jednego fantastyka jest przykrywką „niebezpiecznych” myśli; zdaniem innego, pełni funkcję literackiej zabawy; jeszcze inni uważają fantastykę utworu za element polemiki filozoficznej. Pojawił się również pogląd traktujący motywy fantastyczne jako ekspresję wewnętrznych

---

<sup>7</sup> Tego rodzaju fantastykę wytłumaczoną, znaną z powieści Ann Radcliffe i Horace’a Walpole’a, Caillois nazywa pseudofantastyką. Zalicza tu również te formy literackie, gdzie źródłem nadprzyrodzoności okazuje się sen, halucynacja lub naturalne anomalie czy wymykające się spod kontroli efekty eksperymentów naukowych (R. Caillois: *Od baśni do „science-fiction”...*, s. 37–38).

<sup>8</sup> J. Fabre: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”*. Przeł. J. Żurowska. W: J. Fabre: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. K. Kasprzyk. Warszawa 1995, s. 84.

<sup>9</sup> Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: J. Potocki: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. Chojckiego. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. Kukulski. Warszawa 1965, dla którego stosuję skrót R; liczba w nawiasie oznacza stronę.

rozterek autora. Każdy z wymienionych poglądów jest słuszny. Każdy bowiem znajduje uzasadnienie w utworze<sup>10</sup>.

Tak różnorodne wykorzystanie fantastyki, która w epoce Potockiego odrodziła się w powieściach gotyckich jako źródło nowego dreszczu przerażenia, kreowanego przez opis namiętności i zbrodni do tej pory nieobecnych w literaturze europejskiej, ukazuje *Rękopis* jako dzieło wyjątkowej świadomości literackiej autora.

Jest to równocześnie świadectwo zainteresowania Potockiego metodami kreacji iluzji już nie powieściowej, a teatralnej<sup>11</sup>, gdyż na poziomie opowieści ramowej zabiegi kreatorskie Gomelezów odwołują się do tych właśnie konwencji – postacie maskarady odgrywają swoje role według ułożonego wcześniej scenariusza, a część występuje dodatkowo w przebraniu, jak obłąkany Paszeko czy Żyd Wieczny Tułacz. Przedstawienie zorganizowane dla Alfonsa nie wyczerpuje bynajmniej bogactwa wątków teatralnych w *Rękopisie*, który słusznie można określić jako „największe pod względem częstotliwości występowania motywów maskaradowych [...] – jak i najdoskonalsze artystycznie dzieło o tej tematyce”<sup>12</sup>.

Ów widoczny w *Rękopisie* żywioł maskarady nie jest wynikiem jedynie popularności tej formy rozrywki w XVIII wieku i licznych przywołań tych motywów w ówczesnej literaturze. Jak zauważa Ryba, porównując sylwetkę Potockiego z Blaise'em Pascalem, hrabiego cechowało wyjątkowe

wrażenie teatralności świata. Przesuwające się nieustannie przed oczyma Potockiego-podróżnika obrazy odmiennych obyczajów, mód, wyobrażeń o sprawiedliwości nasuwały mu skojarzenie ze sceną. Ujmowanie rzeczywistości ludzkiej w takich kategoriach niewątpliwie dewaluuje i deprecjonuje jej wartość. U Potockiego jednak nad negatywnym aspektem, jaki niesie ocena świata jako teatru, zdecydowa-

<sup>10</sup> J. Ryba: *Osobliwe arcydzieło – „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1992, s. 34.

<sup>11</sup> Hrabia posiadał doświadczenie w twórczości scenicznej – pisał na potrzeby teatru towarzyskiego w Łańcucie, Rheinsbergu i Tulczynie. Dziś znane jest dziewięć krótkich utworów komediowych – siedem parad, komedia z arietkami oraz przysłówie dramatyczne – z których każdy zapowiadał już do pewnego stopnia problematykę *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. O dziełach teatralnych Potockiego zob. m.in.: J. Ryba: *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993; D. Triaire: *Teatr Jana Potockiego*. W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy...*; P.B. Witkowski: *Jan Potocki i teatr w Tulczynie*. Przeł. G. Przewłocki. „Literatura na Świecie” 2010, nr 7–8.

<sup>12</sup> J. Ryba: *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*. Katowice 1998, s. 66.

nie górowała bezinteresowna ciekawość reguł gry, obowiązujących w światowym teatrze. To poczucie teatralności świata nie zrodziło w autorze *Rękopisu*... chęci jego zanegowania w imię boskich wartości. Tak więc pomiędzy Pascalską „nędzą świata” a Potockiego wrazeniem teatralności świata nie występują żadne bliższe zależności: obaj wyprowadzili z tych twierdzeń całkowicie odmienne wnioski<sup>13</sup>.

Rozpoznanie teatralności rzeczywistości leży zatem niejako u podstaw światopoglądu Potockiego, *Rękopis* zaś daje temu wyraz w uczynieniu ośrodkiem fabuły maskarady o zaskakujących rozmiarach, gdzie przestrzenią kreowania teatralnej iluzji staje się fantastyka.

Wskazywane w literaturze przedmiotu nastawienie parodystyczne wobec konwencji literatury cudownościowej i powieści grozy<sup>14</sup> przybiera w *Rękopisie* między innymi postać spiętrzenia typowych dla nich elementów konstrukcji świata przedstawionego, nazwane przez François Rosseta „wystawą całego arsenału literackiego, którym posługują się autorzy fantastyki”<sup>15</sup>. Ta specyficzna, głęboko przemyślana i silnie jednocześnie teatralna organizacja dzieła Potockiego oraz szereg narzucających się obrazów „pisarza w trakcie pisania i czytelnika w trakcie czytania”<sup>16</sup> skłaniają do traktowania utworu jako powieści metaliterackiej, problematyzującej kwestie fantastycznego „światotwórstwa”. Inscenizowana fantastyka odsyła oczywiście do treści racjonalistycznych, jak oświeceniowa walka z przesądami i wiarą w upiory, *Rękopis* jest bowiem mocno zakorzeniony w XVIII-wiecznym racjonalizmie i scjentyzmie<sup>17</sup>, jednak istotna staje się tu także obserwacja czynności poznawczych ludzkiej psychiki wobec niewytłumaczalnych zjawisk oraz refleksja nad sposobami kreowania fantastycznych światów (i ich dekonstrukcji).

---

<sup>13</sup> J. Ryba: *Poszukiwacze prawdy: Blaise Pascal i Jan Potocki*. W: *Oświecenie: kultura – myśl*. Red. J. Platt. Gdańsk 1995, s. 153–154.

<sup>14</sup> Grzegorz Zajac do tych form parodiowanych dodaje jeszcze dawny romans z jego zamiłowaniem do cudowności (G. Zajac: *„Rękopis znaleziony w Saragossie” przykładem fabuły wariacyjnej*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk [i odwrotnie]*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków 2004, s. 408).

<sup>15</sup> F. Rosset: *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 66.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 67–68.

<sup>17</sup> Dominique Triaire konstatuje: „Fantastyka nie ma innych źródeł ponad subiektywne. Jednostka, czy też ściśle mówiąc, dysfunkcja mentalna jednostki, stwarza świat fantastyczny, który nie jest niczym innym jak światem fantazmatycznym. Potocki zachowuje spokojną pewność, że świat mieści się w dokładnych parametrach wyznaczonych przez Newtona, Linneusza czy Buffona” (D. Triaire: *Efekty komiczne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 236).



Świadome wykorzystywanie przez Potockiego określonych konwencji literackich wyraźnie manifestuje się w grze typowymi motywami fantastycznymi, prowadzonej między stylizowaniem danego miejsca na przestrzeń działania sił piekielnych a podważaniem tego obrazu. W szczególności pustkowia Sierra Morena wyróżniają się owym klimatem niesamowitości – już pierwsze słowa opowieści Alfonsa wyraźnie wyodrębniają tę przestrzeń spośród innych:

Podróżny, który odważył się zapuścić w tę dziką okolicę, napastowany bywał, jak mówiono, przez tysiączne okropności, na których widok drżała najzimniejsza odwaga. Słyszał płaczliwe głosy mieszające się z hukiem potoków, wśród poświstu burzy mamili go błędne ogniki, a niewidzialne ręce popychały w bezdenne przepaście.

R, s. 7

Dzikość, opuszczenie, podejrzani mieszkańcy, przerażające odgłosy – te sygnały niesamowitości Sierra Morena wyraźnie sugerują, iż przestrzeń ta może stać się miejscem ingerencji sił nadnaturalnych. Nim jeszcze na kartach *Rękopisu* pojawią się istoty, które mogą mieć status pozaziemskich, narracja prowadzona przez głównego bohatera już je zapowiada<sup>18</sup>. Fantastyka ma więc tu charakter przede wszystkim werbalny – niewytłumaczalne wydarzenia poprzedza opowieść o nich, co eksponuje performatywną funkcję języka w stosunku do rzeczywistości. Jak podkreśla Todorov, „ponadnaturalne rodzi się w języku, jest jednocześnie jego konsekwencją i jego dowodem: nie tylko diabły i wampiry istnieją jedynie w języku, lecz sam język pozwala nam wyobrazić sobie to, co zawsze jest nieobecne”<sup>19</sup>. Nierozerwalny związek fantastyki i powołującego ją do życia słowa w powieści Potockiego zostaje niejako podniesiony do potęgi, gdyż w roli użytkowników owego „języka cudowności” występują same postacie – organizatorzy maskarady. Alfons jawi się zaś jako swoista figura czytelnika<sup>20</sup>, osoby dekodującej znane linie fabularne, w jakie układają wydarzenia, których staje się uczestnikiem. Znajomość konwencji literatury gotyckiej i fantastyki czy opowieści cudownych stanowi niejako mapę pozwalającą poruszać się po górach Sierra Morena.

To werbalne funkcjonowanie fantastyki wydaje się rysem charakterystycznym *Rękopisu*. Metoda kreowania wrażenia niesamowitości

<sup>18</sup> M. Cieśla: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” rozpisany na głosy. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 44.

<sup>19</sup> T. Todorov: *The Fantastic...*, s. 82. Wszystkie cytaty z obcojęzycznej literatury przedmiotu – jeśli nie zaznaczono inaczej – w tłumaczeniu własnym.

<sup>20</sup> F. Rosset: *Le théâtre du romanesque. „Manuscrit trouvé à Saragosse” entre construction et maçonnerie*. Lausanne 1991, s. 80.

i niewytłumaczalności zdarzeń jest bowiem oparta na dwóch głównych chwytach – wykorzystaniu słowa (opowieści) i maski (przebrania). Zdecydowanie zaś dominuje ten pierwszy sposób – na poziomie opowieści ramowej fantastyka ujawnia się przede wszystkim w opowiadanych Wordenowi historiach. Poza Żydem Wiecznym Tułaczem brak tu natomiast postaci, które przedstawiałyby się jako fantastyczne. Pozostali zaś bohaterowie noszący maski, jak pustelnik, Paszeko i rodzeństwo kabalistów, są rzecznikami fantastyki w tym sensie, że ich opowieści potwierdzają istnienie świata demonicznego. Także specyfika konstrukcyjna utworu faworyzuje zdecydowanie werbalny sposób kreowania fantastyki, gdyż kompozycja złożona z pięciu pięter narracyjnych z konieczności ogranicza akcję opowieści ramowej. Redukcja liczby wydarzeń, które w niej zachodzą, oznacza również zmniejszenie udziału fantastyki „realnie obecnej” na tym poziomie narracji. Nie można więc nie przyznać racji François Rossetowi, który podkreśla, iż „teatralność *Rękopisu* nie jest wspomagana maszynierą czy dekoracjami ani niczym, co czyni scenę materialną rekonstrukcją świata. By stworzyć i jednocześnie ukazać iluzję, powieść posługuje się swymi własnymi środkami – językiem”<sup>21</sup>. Język staje się nie tylko medium przekazującym opis mistyfikacji Gomelezów, lecz także głównym jej narzędziem, van Worden występuje zaś o wiele częściej w roli słuchacza niż widza.

Wydarzeniem centralnym dla doświadczeń Alfonsa i jednocześnie dla kreowanej maskarady jest noc spędzona w opuszczonej gospodzie z Eminą i Zibeldą. Typowe znaki niesamowitości tego budynku łatwo dostrzec: to miejsce bezludne, o rozbudowanej labiryntowo sieci podziemnych korytarzy; ostatni właściciel miał zaginąć w tajemniczych okolicznościach, a pozostawiony przed gospodą napis prosi podróżnych o modlitwę za jego duszę. Spoczynek Wordena przerywa punktualnie o północy bicie zegara; wtedy też zjawia się półnaga Murzynka, by zaprosić go na wieczerzę z pięknymi Mauretankami. Te sugestywne elementy, powtarzane zawsze w historiach o duchach, powodują pewne wahania Alfonsa, czy istotnie nie dostał się w ręce sił nieczystych, lecz nawet wtedy bohater nie porzuca zdroworozsądkowego toku myślenia: „Nie przypuszczałem, ażeby diabeł skręcił kark oberżyscie, ale nie mogłem sobie wytłumaczyć jego smutnego zgonu” (R, s. 12). Wątpliwości te z prawdziwą siłą rodzą się dopiero po przebudzeniu pod szubienicą:

Gdzież znajdę wyrazy, aby opisać grozę, jaka mną owładnęła? Leżałem pod szubienicą Los Hermanos. Trupy dwóch braci Zota nie wisia-

---

<sup>21</sup> Ibidem, s. 117.



ły, ale spoczywały po obu moich stronach. Bez wątpienia całą noc między nimi przepędziłem. Spoczywałem na potarganych postronkach, resztkach kół oraz na odłamkach szkieletów i na ohydnych łachmanach, które po zgniciu ciał odpadły od kości.

R, s. 25

Dopiero więc w momencie gdy Alfons budzi się wśród makabrycznych szczątków wisielców, można mówić o prawdziwym „skandalu”, jakim jest prawdopodobna interwencja Niesamowitego w rzeczywistość, gdyż to wtedy bohater uświadamia sobie, iż ostatnie wydarzenia rozwijają się zgodnie ze scenariuszem, przed którym go przestrzegano – wśród przerażającego krajobrazu Sierra Morena nikt nie uniknie spotkania z siłami piekielnymi. Protagonista rozpoznaje tu również działanie silnego związku przyczynowo-skutkowego, znanego mu dobrze z lektur dydaktycznych opowieści: po występku następuje kara, grzechy wykraczające przeciwko chrześcijańskiej etyce seksualnej karane są przerażającym spotkaniem ze sferą piekielną. To gwałtowne przejście od rozkoszy do rozpacz jest bardzo charakterystyczne dla literatury budującej, jak w *Historii Tybalda de la Jacquièrre*, którego Orlandyna-Lucyfer pozostawia wśród gnijących odpadków, by czekał na śmierć. Prawdziwe doświadczenie Niesamowitego, dane Alfonsowi, zawiera się w niezmiernie bliskim, bo fizycznym, kontakcie ze śmiercią. Nie są to gotyckie upiory ujawniające słabość racjonalnego porządku świata czy demony towarzyszące romantycznym buntownikom jako symbole ich rozdarcia<sup>22</sup>, lecz całkowicie materialne ciało w stanie rozkładu.

Złowroga szubienica kreowana jest na jądło świata przedstawionego *Rękopisu*. W takiej też roli widzi ją Zbigniew Mikołajko: podkreślając ambiwalentne znaczenia samej konstrukcji (paradoks oczyszczenia i zmycia, fascynacji i grozy), dostrzega w niej również symbol siły fatalnej, wskazującej na nieodwracalne prawa losu, wobec którego działania ludzkie okazują się bezcelowe, jak i znak zagubienia rozumu, który w sieci iluzji nie może już ufać ani sobie, ani obiektywnym prawom świata<sup>23</sup>. Z kolei w opinii Claire Nicolas, analizującej wątki masońskie w *Rękopisie*, konstrukcja ta traci złowrogi charakter – symbolizować może kolumny świątyni Salomona o literach J lub G i B (szubienica to po francusku *gibet*), pod którymi spotykali się czeladnicy i mistrzowie murarscy budujący przybytek; w rytuałach masońskich

---

<sup>22</sup> M. Janion: *Zbójcy i upiory*. W: Eadem: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972, s. 387–388.

<sup>23</sup> Z. Mikołajko: *We władzy wisielca. Z dziejów wyobraźni Zachodu*. Gdańsk 2012, s. 266, 275–276.

z kolumnami łączono wiele symbolicznych znaczeń<sup>24</sup>. Postacie wisielców również mogą wskazywać bardziej pozytywne sensy – odsyłają do dwunastej karty tarota, Wisielca, oznaczającej gotowość do przemiany, przebudzenie do nowego życia, przekroczenie ograniczeń własnego „ja”; twarz tej figury nie wyraża cierpienia, lecz spokojne zadowolenie bądź stan transu<sup>25</sup>.

Egzystencjalne, metafizyczne i religijne sensy, konotowane przez szubienicę i postacie wisielców, są jednak wprzęgnięte w podwójnie kodowaną grę, jaką jest zorganizowana dla Alfonsa maskarada. Nie można bowiem zapomnieć, iż symboliczna głębia znaczeniowa tej konstrukcji jest wykorzystywana przez Gomelezów do ich własnych celów – służy inscenizacji, dostarczając narzędzi oddziaływania na głównego bohatera. O jej znaczeniowej ambiwalencji świadczy choćby porównanie dwóch scen, gdy Alfons budzi się tuż obok wisielców. Za pierwszym razem bohater doświadcza absolutnej grozy; za drugim razem jest już spokojniejszy: „znowu obudziłem się pod szubienicą Los Hermanos, ale tym razem z pewnego rodzaju zadowoleniem, gdyż przynajmniej byłem pewien, że jeszcze nie umarłem” (R, s. 95). Zanika więc do pewnego stopnia trwoga budzona przez sam stryczek – ponowny opis tego miejsca ukazuje je jako do pewnego już stopnia oswojone, mniej obce.

Jak sugeruje się nieustannie Alfonsowi, niesamowitość szubienicy zawłaszcza całą przestrzeń Sierra Morena – każdy, kto wejdzie na ten teren, staje się igraszką dwóch wisielców. Protagonista ma ich spotykać w postaci swych dwóch uwodzicielskich kuzynek. Scenariusz, według którego rozwija się ta relacja miłosna, nie pomija żadnego szczegółu mogącego wskazywać na demoniczne pochodzenie Eminy i Zibeldy. Konstrukcja tego wątku odwołuje się do znanego w kulturze europejskiej motywu kobiety-szatana, często spotykanego zwłaszcza w dydaktycznych opowieściach niesamowitych. W koncepcji związku Alfonsa, Eminy i Zibeldy dostrzec można częste w fantastyce utożsamienie pożądania ze sferą piekielną. Jak zauważa Todorov, „pożądanie, jako pokusa zmysłowa, znajduje swe wcielenia w kilku z najpopularniejszych figur świata nadnaturalnego, a przede wszystkim w formie diabła. Upraszczając, można rzec, że *diabeł* jest innym słowem określającym *libido*”<sup>26</sup>. Te ciemne zakamarki ludzkiej natury, ukrywane pragnienia i namiętności, jak relacje miłosne z pogranicza przyzwolenia społecz-

---

<sup>24</sup> C. Nicolas: *Tajemnica rodu Gomelezów w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. „Twórczość” 1973, nr 6, s. 65.

<sup>25</sup> A. Sobolewska: *Czytanie kabały*. „Twórczość” 1984, nr 7, s. 78; E.A. Waite: *Obrazkowy klucz do Tarota. Fragmenty tradycji tajemnej za zasłoną dywinacji*. Przeł. R. Oślizło. Białystok 2004, s. 70–71.

<sup>26</sup> T. Todorov: *The Fantastic...*, s. 127.

nego (miłość poligamiczna, homoseksualizm, kazirodztwo, sadyzm), eksploruje powieść gotycka, przeciwstawiając je dominującej oficjalnie racjonalności i porządkowi społecznemu. Doświadczenia erotyczne Alfonsa oscylują wokół tego właśnie połączenia miłości i sfery piekielnej, *eros* i *thanatos*. Demonizm pięknych Mauretanek ma jeszcze dodatkowy wymiar – usiłują one przywieść bohatera do konwersji na islam.

Na kartach *Rękopisu* Alfons występuje w roli osoby skazanej na nieustanne próby rozszyfrowywania wydarzeń wokół niego zachodzących i opowiadanych mu opowieści, których sensy niezmiennie odnosi do swej biografii, słusznie zakładając, iż nie są mu one przytaczane przypadkowo. Wahanie pomiędzy racjonalną wizją świata a zawierzeniem Niesamowitemu tworzy podstawowy wymiar epistemologiczny powieści Potockiego, łącząc się równocześnie z refleksją nad metodami „oswajania” rzeczywistości, która nagle przestała być jasna i czytelna. W fantastyce *sensu stricto* spotkanie z Niewytłumaczalnym najczęściej prowadzi do poważnych zmian osobowościowych bądź tragedii. Choroba i załamanie psychiczne, samobójstwo lub śmierć nieustannie towarzyszą ingerencji istot spoza tego świata w życie bohaterów<sup>27</sup>. Szczególnie częstym tematem jest zaś obłęd – ukształtowana w porządku racjonalnym jaźń traci solidne podstawy, na których do tej pory się wspierała; dochodzi do rozpadu osobowości. Ów rozpad rozpoczyna się od rozpoznania świata jako miejsca nieracjonalnego, sterowanego przez niepoznawalne, mroczne siły. Fantastyka odkrywa więc przepaść, nad którą staje ludzki umysł w momencie zwątpienia w stałe podstawy rzeczywistości.

W tej perspektywie *Rękopis* Potockiego „jest dziełem tranzytowym pomiędzy dwiema epokami”<sup>28</sup> – gra schematami typowymi dla gotyzmu świadczy o znajomości tego rodzaju literatury i świadomości silnego jej stereotypizowania po kilkudziesięciu latach popularności gatunku, natomiast pogłębienie refleksji nad sposobami interpretacji rzeczywistości w sytuacjach, gdy wydarzenia zaczynają przybierać postać nadnaturalną, wyprzedza osiągnięcia – między innymi E.T.A. Hoffmanna<sup>29</sup> – w wiwisekcji bohaterów<sup>30</sup>. Zapowiada już refleksję fi-

---

<sup>27</sup> R. Caillois: *Od baśni do „science-fiction”...*, s. 33.

<sup>28</sup> D. Triaire: *Uwertury narracyjne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 206.

<sup>29</sup> Z Hoffmannem porównywali Potockiego krytycy romantyczni, jak Michał Bałiński i Lucjan Siemieński, a Zygmunt Krasiński w liście do żony określił nawet *Rękopis* mianem „fantastyczniejszego od Hoffmanna” (Z. Krasiński: *Listy do różnych adresatów*. Zebrał, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski. T. I. Warszawa 1991, s. 514).

<sup>30</sup> Choć trudno dopatrywać się głębokiej psychologizacji postaci Alfonsa, początkowe partie utworu kładą jednak znaczny nacisk na psychiczne doświadczenia bo-

lozoficzną podejmowaną przez fantastykę romantyczną wraz z jej wyuczuleniem na nieprzejrzystość świata i niepoznawalność samej jednostki ludzkiej, sterowanej tajemniczymi, mrocznymi pragnieniami, wewnętrznym demonizmem<sup>31</sup>. Pozycja *Rękopisu* wśród innych utworów wykorzystujących wątki fantastyczne jest także wyjątkowa z uwagi na to oryginalne połączenie ironicznego dystansu do znanych motywów przy zainteresowaniu procesami psychicznymi zachodzącymi w kontakcie z niewytłumaczalnymi zdarzeniami.

Poza przebudzeniami pod szubienicą źródłem strachu i niepewności epistemologicznej bohatera stają się także opowieści spotykanych postaci; w szczególności zaś napomknienia kabalisty o aktywności złych duchów w Venta Quemada, których sam stał się igraszką, powodują zamęt w głowie Alfonsa: „Wszystko to, co od kilku dni widziałem, tak pomieszało moje wyobrażenia, że sam nie wiedziałem, co czynię, i gdyby się kto wziął, byłby mógł wprowadzić mnie w wątpliwości o moim własnym istnieniu” (R, s. 96). Zwątpienie o swym istnieniu jawi się jako sygnał najsilniejszej konsternacji – pomocne nie staje się tu już poczucie honoru, które nie ma bezpośredniego zastosowania w próbach oceny wiarygodności świadectwa własnych zmysłów. Zagubienie w gąszczu sprzecznych znaków i informacji nie dotyczy jedynie linii „ja” – świat, lecz odnosi się do relacji tożsamościowej „ja” – „ja”, umożliwiającej samookreślenie się podmiotu wobec świata, co prowadzić może do kryzysu tożsamościowego i zmian osobowościowych.

*Dzień 8* i *Dzień 10* wydają się odcinkami narracji szczególnie ciekawymi pod względem uporządkowania takich elementów maskarady, które służą pogłębianiu stanu zagubienia bohatera. W *Dniu 8* Alfons naprzemiennie odczuwa całkowitą konsternację oraz niejaką pewność, iż tajemnicze wydarzenia dadzą się ostatecznie wytłumaczyć. Podobnych przejść od poddania się myśli o realnej obecności sił diabelskich w Sierra Morena do jej racjonalizacji w *Dniu 10* jest jeszcze więcej. Tworzy to misterną strukturę gry różnymi typami iluzji o wyrażeniu teatralnej proveniencji, odpowiadającymi zmysłom słuchu (opowieści) i wzroku. Rozmyślenia Alfonsa nad ostatnimi wydarzeniami mają w tym „dniu” najpierw postać racjonalistycznej dekonstrukcji maskarady, której istnienia bohater się domyśla:

Moje kuzynki często dawały mi do zrozumienia, że chciano wystawić mnie na próby. Myślałem, że w Venta Quemada dano mi usypiający

---

hatera. Jak zauważa François Rosset, od *Dnia 10* „pierwotne efekty psychologiczne rzeczywiście związane z fantastyką zacierają się, pozostawiając jedynie pewien mechanizm narracyjny” (F. Rosset: *W muzeum gatunków literackich...*, s. 65).

<sup>31</sup> M. Janion: *Zbójcy i upiory...*, s. 388.

napój i następnie podczas snu przeniesiono pod szubienicę. Paszeko mógł oślepnąć na jedno oko z całkiem innego przypadku, a jego miłosne stosunki i straszna przygoda z wisielcami mogły być bajką.

R, s. 114

Jednak to przekonanie zostaje niemalże natychmiast podważone przez ukazanie się w znacznej odległości od miejsca, w którym bohater rozważa swe losy, dwóch postaci kobiecych łądząco podobnych do Eminy i Zibeldy. Po zbliżeniu się do nich Alfons odkrywa, że to wcale nie one, jednak z daleka znów widzi swe kuzynki. Ta niewinna z pozoru igraszka, w której, jak wyjaśnia później szejk Gomelezów, brały faktycznie udział Emina i Zibelda na zmianę z córkami naczelnika Cyganów, powoduje, iż Alfons ponownie przestaje ufać swoim zmysłom. Tu bezpośrednio oszukiwany jest jego wzrok, niezbędny jako jedno z narzędzi poznania<sup>32</sup>.

Trzeba jednak podkreślić, iż tego rodzaju zabiegi stanowią tylko jeden z wymiarów strategii zwodzenia Alfonsa – złudzenia wzrokowe są jedynie punktem wyjścia do wprowadzenia innego typu iluzji, jak przede wszystkim historie, które opowiadają o wydarzeniach przypominających doświadczenia Wordena. Trwoga i poczucie zagubienia w rzeczywistości pogłębiają się jeszcze u bohatera, gdy znajduje on w bibliotece kabalisty księgę niesamowitych opowieści pozornie tylko przypadkiem otwartą na *Historii Tybalda de la Jacquièrre*. Utwór literacki staje się lustrem, w którym Alfons dostrzega samego siebie, fikcja zaczyna więc pełnić rolę drogowskazu w świecie sprzecznych sygnałów. Jednak rozpoznanie siebie jako „drugiego Tybalda” (R, s. 126) ujawnia, iż Alfons dopuszcza możliwość traktowania *Ciekawych opowiadań* Happeliusa jako wiarygodnych relacji z rzeczywistych wydarzeń, nie zaś form fikcyjnych, wykorzystujących elementy fantastyczne do wyeksponowania przekazu moralnego. Realność sfery demonicznej potwierdza również wcześniej ojciec Alfonsa – niepodważalny autorytet syna i źródło jego wiedzy o świecie. Odróżnienie fikcji i prawdy w rzeczywistości, której Alfons doświadcza empirycznie, jest zatem dodatkowo utrudnione przez mieszanie się „tu i teraz” bohatera ze światem lektur i wyobrażeń zaszczerpionych mu w procesie wychowania, które, zepchnięte do podświadomości, przypominają o sobie w Sierra Morena<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Rosset przytacza symptomatyczną dla głównego nurtu filozofii XVIII-wiecznej opinię Woltera na temat wzroku – można wprowadzić go w błąd za pomocą celowo wykreowanej iluzji, sam z siebie jednak nie jest zdolny do zniekształcania rzeczywistości (F. Rosset: *Le théâtre du romanesque...*, s. 118).

<sup>33</sup> Porównując kreację postaci Alfonsa i Nicholasa Urfe z *Maga* Johna Fowlesa, Erhard Reckwitz zwraca uwagę, iż van Worden jawi się jako bohater bardziej podat-

Wykorzystanie iluzji wzrokowej przybiera inną jeszcze postać w *Dniu 11*, gdy Alfons nocuje po raz pierwszy w obozie Cyganów. Spędza tę noc z dwiema kobietami, których tożsamości nie jest pewien, gdyż ciemności uniemożliwiają identyfikację. Niepewność rozciąga się tu więc nie tylko na kwestię istoty kochanek (ludzkiej lub demonicznej), lecz także ich tożsamości – czy są to jego kuzynki, czy może Cyganki, które widział wcześniej w obozie. Bohater pewny jest jednak, iż nie mogą być to upiory – sensualne doświadczenie czyjejś obecności wyklucza demoniczność dwóch kobiet. Ponieważ protagonista nie przeżywa później kolejnego przebudzenia pod szubienicą, tę noc z kuzynkami można uznać za kluczową, gdyż nasycenie opowieści ramowej fantastyką znacznie od tego momentu maleje<sup>34</sup>. Mniej więcej od *Dnia 12* Alfons nabiera już niemalże pewności, iż jest bohaterem maskarady, nie zaś igraszką sił piekielnych:

Cóż to za potężne stowarzyszenie – mówiłem sam do siebie – które zdaje się nie mieć innego celu prócz ukrywania jakiejś tajemnicy lub mamienia mego wzroku dziwnymi obłędami, których niekiedy zgaduję pewną część, podczas gdy nowe, nieprzewidziane okoliczności znowu wtrącają mnie w przepaść zwątpienia. Nie ma wątpliwości, że sam jestem jednym z ogniw tego niewidzialnego łańcucha, który coraz ciśniej mnie krępuje.

R, s. 150

W tym komentarzu Alfons ujawnia się jako krytyczny obserwator maskarady, w której dane mu jest uczestniczyć, osoba świadoma, iż za

---

ny na sugestię niesamowitości wydarzeń niż żyjący w połowie XX wieku młody Anglik, mimo to jednak równie prędko przenika maskaradowy charakter swoich przygód (E. Reckwitz: *Fantastic Constructions of the Contingent – Some Generic Remarks about Jan Potocki's „The Manuscript Found in Saragossa” and John Fowles' „The Magus”*. W: *Under the Gallows of Zoto's Brothers: Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. by Z. Białas. Katowice 2001, s. 164).

<sup>34</sup> Ewa Zyska wskazuje pewne narracyjne konsekwencje powracającego motywu przebudzenia pod szubienicą: „Zarówno bohaterowie, jak i czytelnik, znajdując kolejną »ofiara duchów« pod szubienicą, spodziewają się – niby odbicia w lustrze – następnego wariantu znanej historii, a różnice w ujęciu i szczegółach dają podstawę do snucia porównań i analogii. Ale oto w »dniu« czterdziestym pod szubienicę trafia jeszcze jedna (i ostatnia) ofiara – obłąkana dziewczyna, o której wiadomo, że nie należy do »ludzi Gomelezów«. Tym razem jednak nie poznajemy historii jej przygód. [...] Dziewczyna wkrótce odchodzi i nie odgrywa najmniejszej roli w powieściowej intrydze, wyjąwszy tę jedną, że daje Potockiemu pretekst do przełamania schematu, który sam stworzył. Lustro za kolejnym razem okazało się pozbawione odbicia; a może raczej, jak w weneckim zwierciadle, po jego niewidocznej stronie stoi autor, z rozbawieniem obserwując zawiedzione miny czytelnika i bohatera” (E. Zyska: *Kilka uwag o strukturze „Rękopisu znalezionego w Saragossie” Jana Potockiego*. „Staropolskie Teksty i Konteksty” 1997, t. 3, s. 99–100).



szeregiem dziwnych wydarzeń czy spotkań ukrywa się pewna strategia, która ma doprowadzić do osiągnięcia niejasnych jeszcze na tym etapie celów. Nie oznacza to jednak, że obce będą mu wątpliwości, wystarczy bowiem słowa naczelnika Cyganów o „wybrykach” dwóch wisielców, wypowiedziane już następnego „dnia”, by wtrącić na powrót Wordena w gąszcz rozterek; melancholijny nastrój wpływa nawet wtedy na fizyczne reakcje jego organizmu – hamuje apetyt i sprowadza koszmary.

Jak już wspomniano, konsekwentnie tworzony od pierwszych słów powieści nastrój niesamowitości ulega wielokrotnie zawieszeniu czy nawet podważeniu. Poza techniką zapowiedzi czy wykorzystywaniem obiegowych motywów fantastycznych na kartach *Rękopisu* narzuca się inna jeszcze metoda postępowania z nadprzyrodzonością – narrator wplata w tekst ironiczne uwagi, które skutecznie dekonstruuja „powagę” dyskursu fantastycznego. Typowy przykład tego rodzaju postępowania odnajdziemy już w początkowych akapitach powieści: przytoczywszy – w tonacji *serio* – obiegowe opinie o Sierra Morena, Alfons kontynuuje opis tej krainy w nieco już innym tonie:

Wprawdzie można było czasami znaleźć na tej strasznej drodze jaką ventę, czyli samotną gospodę, ale duchy, bardziej diabelskie niż sami oberżysci, zmusiły tych ostatnich do ustąpienia im miejsca i oddalenia się w kraje, gdzie jedynie głos sumienia przerywał im spoczynek, a – z dwojga złego jedno wybierając – oberżysci woleli mieć z tym drugim do czynienia.

R, s. 7

Groza nawiedzanej krainy zostaje tu bezpowrotnie podważona poprzez ironiczne zestawienie istot piekielnych z „diabelskimi” oberżyskami, którzy okazują się tylko trochę mniej przerażający niż duchy. Takich śladów ironicznego dystansu narratora w stosunku do opowiadanej historii czy danego zagadnienia doszukać się można w zasadzie na każdym poziomie narracji i w historiach każdego z opowiadających (poza cytowanymi opowieściami niesamowitymi). Ironia wyraźnie obecna jest w *Historii kabalisty*, gdy Uzeda omawia najważniejsze traktaty kabalistyczne: *Sefer Sohar* to księga, „z której nic nie można zrozumieć, tak dalece jasność dzieła ślepi umysł patrzących”; najbardziej zrozumiałe zdanie *Sifry Dizniuthy* „może wybornie ująć za zagadkę”; z kolei w *Idrze Rabbie* i *Idrze Zutcie* „rabbi Szymon, syn Jochaja, autor dwóch poprzednich dzieł, zniżając styl do potocznej rozmowy, udaje, że naucza swych przyjaciół najprostszych rzeczy, tymczasem zaś odsłania im najbardziej zadziwiające tajemnice” (R, s. 105). To przerysowanie tajemni-

czości ezoterycznych dzieł dekonstruuje *serio* tyrady kabalisty, co jest tym ciekawsze, że Uzeda w rzeczywistości jest adeptem kabały. Podobnie ironiczny wydźwięk może mieć skupienie się na detalach anatomicznych opisywanych postaci – kabalista zauważa przeznaczone sobie na małżonki córki Salomona w lustrze; są to jednak tylko kolejne fragmenty nóg – stopy, kostki, kolana. Podobnie Rebeka, siostra Uzedy, poznaje w lustrze sylwetki swoich przyszłych małżonków, Thoamimów; podczas *quasi*-miłosnego spotkania dostrzega, iż okalająca ich biodra para skrzydeł, ukrywająca genitalia, drży lekko. Te humorystyczne aluzje erotyczne nie współgrają z problematyką kabalistycznych zatrudnień i demontują aurę ich niesamowitości, stanowiąc także dodatkowy element współtworzący subtelna atmosferę libertynizmu przenikającą *Rękopis*.

Ironia mieści się również w samej strukturze szkatułkowej dzieła – wybór tej metody konstrukcyjnej pozwala, jak pisze Rosset,

na przytaczanie, w odmiennych warunkach narracji, historii niemal identycznych, albo takich samych sekwencji narracyjnych czy też jeszcze częściej powracających motywów. Otóż jakkolwiek większość historii opowiedziana jest w pierwszej osobie przez postaci, które własnym świadectwem potwierdzają autentyczność opowiadanych zdarzeń, podjęcie tych samych historii przez różnych narratorów osłabia w rezultacie ich powagę i wiarygodność<sup>35</sup>.

Przykładem takiego podważenia „prawdziwości” opowiadania jest *Historia Giulia Romatiego*, prezentowana przez naczelnika Cyganów jako autentyczne doświadczenie, tymczasem Alfons zna ją z *Ciekawych opowiadań Happeliusa*.

W *Rękopisie* dają się zatem wyróżnić dwie metody posługiwania się wątkami fantastycznymi: z jednej strony Potocki nawarstwia znane motywy, kreując uniwersum o proveniencji wyrażenie fantastycznej, z drugiej zaś rozsiewa w powieści sygnały sugerujące lekturę ironiczną, zdystansowaną. Sygnały te również można najogólniej podzielić na dwa główne typy: to zestawianie elementów grozy i humoru oraz racjonalizacja zjawisk z pozoru nadnaturalnych<sup>36</sup>. Na tym jednak nie koniec – w roli kreatorów fantastycznego uniwersum występują również realizatorzy maskarady zorganizowanej dla Alfonsa. Oni także posługują się tymi dwiema metodami: intensyfikują wrażenie niesamowitości wydarzeń, w jakich bierze udział van Worden, by za chwilę zanegować

---

<sup>35</sup> F. Rosset: *Powieść fantastyczna?* W: F. Rosset, D. Triaire: *Z Warszawy do Saragossy...*, s. 245.

<sup>36</sup> J. Ryba: *Osobliwe arcydzieło...*, s. 32.

je akcentami humorystycznymi czy przytoczoną opowieścią, w której cudowna z pozoru sytuacja otrzymuje całkowicie racjonalne wytłumaczenie<sup>37</sup>. Na wszystkich poziomach konstrukcji powieści występuje więc podwójne kodowanie treści, będące nośnikiem ironii.

Narracja szkatułkowa, mnożąca narratorów i bohaterów poszczególnych pięter, umożliwia multiplikowanie punktów widzenia i perspektyw oglądu sytuacji – Potocki parokrotnie wykorzystuje ten chwyt, zdając sobie sprawę z możliwości, jakie daje polifoniczne komponowanie narratorskich głosów, nie tylko zresztą w zakresie zdystansowanego traktowania konwencji fantastycznych. Szczególnie ciekawe są pod tym względem dwie sceny: noc Alfonsa z kuzynkami (*Dzień 7*), podczas której zaskakuje ich szejka Gomelezów, oraz epizod z *Historii naczelnika Cyganów*, w którym kawaler Toledo przekonany jest, iż odwiedziła go dusza zmarłego przyjaciela. Opowieść Wordena o *Dniu 7* nie zawiera żadnych elementów ponadnaturalnych – jego wahania co do natury pięknych Mauretanek uśmierzają się zawsze podczas scen miłosnych, gdy przekonany jest, że „miał do czynienia z kobietami z krwi i kości” (R, s. 54). Jedynym elementem wprowadzającym atmosferę strachu jest niespodziewane pojawienie się szejka Gomelezów i jego chęć zemsty na niewiernym za kontakty erotyczne z kuzynkami.

Świadkiem tego wydarzenia staje się Paszeko, który relacjonuje je później protagoniście. Główne elementy całej sytuacji ulegają tu wymianie na zasadzie ściśle lustrzanego paralelizmu: zamiast pięknych kobiet Alfons spędza noc w towarzystwie odrażających ciał dwóch wisielców, którzy wkładają mu na szyję nie plecionkę z włosów, lecz szubieniczny powróż, a miast szejka Gomelezów w pokoju pojawia się szatan. Historia Paszeka w konfrontacji z wersją Wordena wydaje się opowiadana z perspektywy niezależnego obserwatora, osoby mającej ogłód całości sytuacji – tej historii całkowicie wierzy również pustelnik. Jednak opowiadanie Paszeka zawiera również groteskowo wyolbrzymione elementy grozy fantastycznej, prawdziwy teatr okrucieństwa, w swej przesadzie całkowicie niewiarygodny, gdyż tortury, jakie zadają Paszekowi obaj wisielcy, tracą znamiona powagi koniecznej do uzyskania efektu grozy<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Jean Fabre wskazuje, że również pojedyncze przedmioty mogą służyć podważaniu *serio* fantastyki, jak lustro w zamku Uzedy, w którym Avadero widzi księżniczkę Avila; doświadczony jednak mistyfikacjami żony, demaskuje iluzję (J. Fabre: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”*..., s. 105).

<sup>38</sup> Todorov zwraca uwagę, iż literatura fantastyczna nie może obejść się bez pewnej przesady w stylu narracji (efekty grozy, opisy stanów przerażenia) czy w konstrukcji świata przedstawionego, jednak nadmierne wyolbrzymienie tych chwytów prowadzi do unieważnienia efektu niesamowitości, czasami niezamierzonego (T. Todorov: *The Fantastic*..., s. 77).

Ów brak tonacji *serio* wpisany jest już w samą groteskową postać rzeckomego obłąkanego<sup>39</sup>.

Inne efekty Potocki uzyskuje, stosując identyczny chwyt konfrontacji dwóch opowiadań o tym samym zdarzeniu w *Historii naczelnika Cyganów*. Służący kawalerowi Toledo młody Avadoro obserwuje, jak jego protektor doświadcza kontaktu z duszą zabitego w pojedynku przyjaciela, którego prosił o „wizytę”, gdyby miało się okazać, że czyściec jednak istnieje. Punktualnie o północy ktoś stuka do okna i potwierdza istnienie purgatorium. Wydarzeniu temu towarzyszy rzecz jasna odpowiedni nastrój – burza z piorunami. Wrażenie wywołane przez „duszę czyścicową” jest piorunujące – Toledo, lekkoduch i trochę niedowiarek, udaje się do klasztoru kamedułów na pokutę, przekonany, że spotkanie z duchem oznacza rychłą śmierć. Avadorowi prędko jednak udaje się – dzięki przypadkowi – odkryć, iż ową „duszą czyścicową” był w rzeczywistości Lopez Suarez, mieszczanin z Kadyksu, mający po drabinie dostać się do pokoju ukochanej. Wizyta „duszy czyścicowej” okazuje się zatem komicznym zbiegiem okoliczności, nie zaś interwencją sfery ponadmysłowej w rzeczywistość ludzką. Groza powstająca w kontakcie z Niesamowitym ponownie zostaje rozbrojona śmiechem. Na wieść o prawdziwych wydarzeniach pod swym oknem Toledo natychmiast wraca do dawnego epikureizmu – pierwszym pytaniem, jakie zadaje Avadorowi, jest: „Kochany Avarito, jak ci się zdaje, czy żona oidora Uscariza kocha mnie i czy jest mi jeszcze wierna?” (R, s. 439). Zasada witalizmu i przyjemności zwycięża zatem całkowicie chwilowe porywy religijne, podobnie jak fizyczny kontakt z kuzynkami każe odrzucić Alfonsowi myśl o ich demonicznej naturze.

Caillois określa wolnomyślną atmosferę *Rękopisu* mianem „niemożliwości uśmiechniętej i inteligentnej”<sup>40</sup>. Wydaje się, że – z uwagi na tak znaczną obecność elementów komizmu w wątkach ponadnaturalnych – fantastykę Potockiego można by też określić mianem uśmiechniętej i inteligentnej, kpiarskiej, łotrzykowskiej, lecz również ironicznej, świadomej siebie. Ironiczność ta ma kilka funkcji – służy kompromitacji wiary w świat duchów i upiorów oraz demaskacji typowych konwencji literatury grozy, otwiera jednak także dyskusję nad relacjami iluzji i prawdy, nad oddzielającą je granicą i łatwością jej modyfikacji – te obrazy odnajdziemy w czynnościach Gomelezów jako reżyserów powołujących do życia byty fantastyczne. Mistrzostwo Potockiego polega na

---

<sup>39</sup> Fabre pisze: „wrzaski tego (niby) opętanego i egzorcyzmy wielbego (niby) pustelnika [...] pozwalają dostrzec w tych powtórzeniach coś, co sprawia, że komizm zaczyna przeważać nad grozą” (J. Fabre: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”...*, s. 85).

<sup>40</sup> R. Caillois: *Dzieje człowieka i książki...*, s. 91.

wykorzystaniu struktury szkatułkowej jako wehikułu refleksji nad doświadczeniem świata, rozróżnianiem snu i jawy, iluzji i rzeczywistości. Doświadczenia zmysłowe, jak obrazy postrzegane wzrokowo, wrażenia dotykowe, słuchowe itd., tracą znamiona pewnych źródeł wiedzy i okazują się równie podatne na iluzję, jak ludzka psychika. Także rozum, narzędzie weryfikowania świadectwa zmysłów, przestaje rościć sobie prawa do absolutnej nieomyślności, co jednak nie oznacza negacji jego znaczenia:

Prześląknięty racjonalizmem – pisze Ryba – i sceptycyzmem epoki, Potocki żywił nieufność do dogmatów religijnych, ale jednocześnie, w przeciwieństwie do wielu ówczesnych myślicieli, był sceptycznie nastawiony wobec skrajnie racjonalistycznych poglądów, jakie głosili czołowi przedstawiciele Oświecenia [...]. Zbyt subtelny, aby stać się fanatykiem rozumu, zbyt prześląknięty racjonalizmem i krytycyzmem epoki, aby przyjąć bez zastrzeżeń dogmaty religijne – musiał Potocki do końca dźwigać ciężar zwątpienia<sup>41</sup>.

Dominique Triaire podkreśla natomiast wyczulenie hrabiego na absurdy świata:

wcale nie uważamy, że Potocki odznaczał się umysłem pozytywnym, przekonany o wszechwładzy rozumu. Jakkolwiek zachował dobry humor, często szyderczy, właściwy swojemu stuleciu, zrezygnował z wszelkiego absolutu. [...] granice rozumu nie uprawniają ucieczki/powrotu do starego myślenia magicznego, którego śmieszność Potocki podkreśla. Kiedy rozum przygasa, on woli się śmiać<sup>42</sup>.

Wydaje się, że ostateczne potwierdzenie rangi rozumu i racjonalnej wizji świata zyskuje swój obraz nie tylko w zdroworozsądkowej postawie Alfonsa, lecz również w osiągnięciu, jakim okazuje się maszkarada Gomelezów, zaplanowana i zrealizowana z troską o najmniejsze detale. Kreatorskie umiejętności mauretańskiego rodu opierają się przecież przede wszystkim na sile intelektu i doskonałej orientacji wśród archetypów, mitów i obiegowych wątków kultury europejskiej, jak i znajomości edukacji przeciętnego Walończyka z rodziny o wojskowych tradycjach. Gomelezowie zdają się wcielać również marzenie XVIII-wiecznych piewców racjonalizmu o świecie, w którym panuje rozum, spełniający funkcje kierownicze i kontrolne – ich absolutna wręcz władza nad przestrzenią Sierra Morena (i Alfonsem) oraz styl

---

<sup>41</sup> J. Ryba: *Poszukiwacze prawdy...*, s. 156.

<sup>42</sup> D. Triaire: *Efekty komiczne w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”...*, s. 237.

organizacji życia społecznego na tych terenach opiera się na podstawowych oświeceniowych wartościach, jak idea tolerancji, wywodzona z przesłanek racjonalnych<sup>43</sup>. Z powodzenia tego przedsięwzięcia można również wysnuć wniosek co do źródeł twórczości artystycznej, która w tej perspektywie jawi się jako błyskotliwe dzieło intelektu i erudycji, przenikliwości spojrzenia i umiejętności obserwacji tak pojedynczych jednostek z ich indywidualnymi reakcjami wobec tajemnicy, jak i dużych zbiorowości ludzkich wraz z mitami, które je konstytuują.

Analizując karierę zjaw i upiórów w literaturze europejskiej doby romantyzmu, Maria Janion przytacza opinię Heinricha Heinego na temat znaczących różnic w realizacjach tego tematu przez pisarzy niemieckich i francuskich:

dla Heinego Francja była wcieleniem piękna, szlachetności, ludzkości, wdzięku, lekkości, życia – i rozumności. Słowem – *esprit*. Upiory francuskie – jeśli by się już zdołały wylegnać – miałyby wszelkie atrybuty francuskiego charakteru narodowego, tak jak się on rysował Heinemu. Byłyby to upiory w najwyższym stopniu towarzyskie i ludyczne. Lekkie i wesołe. Właściwie to wy, Francuzi, mówił Heine, chcecie sobie napędzić pogodnego stracha. Przebieracie się i bawicie w duchy, a spod masek wyglądają wasze wesołe oczy. „My, Niemcy, przeciwnie, niekiedy wkładamy najbardziej przyjacielsko młodzieńcze maski, a z naszych oczu szpieguje stara śmierć”. Różnica jest zatem taka jak między zabawą a najbardziej wstrząsającym serio, między dziecięcą naiwną fantastyką a demonicznością dorosłych, między życiem a śmiercią. Między rozumem a szaleństwem, między jawą a snem, między pogodnym szczęściem a mrocznym nieszczęściem. Między dniem a nocą<sup>44</sup>.

O ile współcześnie można mieć zastrzeżenia do zbyt arbitralnych sądów Heinego na temat charakteru narodowego Francuzów i Niem-

---

<sup>43</sup> Te wartości wyznawane przez Gomelezów inspirują badaczy zainteresowanych problematyką masonską w *Rękopisie* do uznania ich za wcielenie ducha masonerii, stróżów wiedzy tajemnej i organizatorów inicjacji dla wybranych jednostek (C. Nicolas: *Tajemnica rodu Gomelezów...*, 78–79; P. Witt: *Wtajemniczenie według Jana Potockiego*. „Twórczość” 1989, nr 10, s. 124–128). Jednocześnie z perspektywy myśli Guya Deborda, autora koncepcji społeczeństwa spektaklu, Yves Citton dostrzega w postaciach Gomelezów obraz umaszynowania społecznego: „Gomelezowie symbolizują nie tyle pewną treść (islam), ile pewną formę działania zbiorowego (umaszynowanie poprzez spektakl). [...] przekonujemy się, jak dalece każde działanie, czy to postępowe, czy reakcyjne, wynika z gestu, jak dalece każdy mechanizm społeczny czerpie siły przede wszystkim z gry aktorskiej” (Y. Citton: *Jak wydać powieść, która nie istnieje. Wokół powieści Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. M. Kowalska. „Le Monde Diplomatique” [ed. polska] 2008, nr 9, s. 21).

<sup>44</sup> M. Janion: *Zbójcy i upiory...*, s. 327.



ców oraz przekonania o niewielkim wkładzie kultury francuskiej w literaturę grozy<sup>45</sup>, wydaje się, iż pisarz dobrze uchwycił specyfikę *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, dzieła silnie zakorzenionego w tradycji pełnej *esprit* literatury XVIII-wiecznej, wspierającej się na racjonalistycznej interpretacji rzeczywistości. Upiory Potockiego i inne przywołane przezeń istoty fantastyczne mają zdecydowanie ludyczny charakter i nie próbują nawet nadmiernie ukrywać swej nieautentyczności, są zawsze znakami pewnej konwencji, bytami podkreślającymi swój literacki status. Więcej mówią zatem o sposobach kreowania fikcji niż o mrocznej sferze ludzkiej osobowości, pragnieniach i lękach.

O mistrzostwie hrabiego świadczy jednak fakt, iż proporcje między ludyzmem a tonacją *serio* nie zawsze wypadają na korzyść ludyzmu – *Rękopis* pozostawia furtkę dla interpretacji ukierunkowanych na grozę wywoływaną przez spotkanie z Niesamowitym, na doświadczenie lęku niszczące racjonalne podstawy światopoglądu. Ten potencjał wydobywa z powieści wiele współczesnych interpretacji. Potockiemu udaje się wśród natłoku opowiadań wewnątrzramowych – wielu nieodparcie komicznych – i wśród tłumu nie mniej komicznych bohaterów ukazać kryzys osobowościowy jednostki wrzuconej w rzeczywistość skonstruowaną według nieznanymi praw, będącej przez sześćdziesiąt dni marionetką potężnej grupy wtajemniczonych. Wyglądające spod masek wesołe oczy – by przytoczyć Heinego – niekoniecznie muszą więc konotować śmiech pusty, pozbawiony głębi.

## Bibliografia

- Caillois R.: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowski, słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1967.
- Cieśla M.: „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” rozpisany na głosy. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4.
- Citton Y.: *Jak wydać powieść, która nie istnieje. Wokół powieści Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*. Przeł. M. Kowalska. „Le Monde Diplomatique” [ed. polska] 2008, nr 9.

---

<sup>45</sup> Wśród francuskich i francuskojęzycznych twórców końca XVIII i XIX wieku, parających się *horror story* czy fantastyką eksplorującą mroczne zakamarki ludzkiej jaźni, wymienić można Jacques’a Cazotte’a, Jana Potockiego, Charles’a Nodiera, Gérarda de Nerval’a, Honoré de Balzaca, Théophile’a Gautiera, Prospera Mériméego, a także markiza de Sade, Jules’a Janina, Alphonse’a Karra, Victora Hugo, Xaviera Fornereta, Charles’a Baudelaire’a i Lautréaumont’a (ibidem, s. 329).

- Fabre J.: *Jan Potocki, Cazotte i „powieść grozy”*. Przeł. J. Żurowska. W: J. Fabre: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. K. Kasprzyk. Warszawa 1995.
- Janion M.: *Zbójcy i upiory*. W: Eadem: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972.
- Krasiński Z.: *Listy do różnych adresatów*. T. 1. Zebrał, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski. Warszawa 1991.
- Mikołajko Z.: *We władzy wisielca. Z dziejów wyobraźni Zachodu*. Gdańsk 2012.
- Nicolas C.: *Tajemnica rodu Gomelezów w „Rękopisie znalezionym w Saragossie”*. „Twórczość” 1973, nr 6.
- Potocki J.: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Tekst oparty na przekładzie E. Chojackiego. Tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. Kukulski. Warszawa 1965.
- Reckwitz E.: *Fantastic Constructions of the Contingent – Some Generic Remarks about Jan Potocki’s „The Manuscript Found in Saragossa” and John Fowles’ „The Magus”*. W: *Under the Gallows of Zoto’s Brothers: Essays on „The Manuscript Found in Saragossa”*. Ed. Z. Białas. Katowice 2001.
- Rosset F., Triaire D.: *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa 2005.
- Rosset F.: *Le théâtre du romanesque. „Manuscrit trouvé à Saragosse” entre construction et maçonnerie*. Lausanne 1991.
- Ryba J.: *Gry osobliwe z utworami Jana Potockiego*. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2.
- Ryba J.: *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*. Katowice 1998.
- Ryba J.: *Osobliwe arcydzieło – „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego*. W: *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1992.
- Ryba J.: *Poszukiwacze prawdy: Blaise Pascal i Jan Potocki*. W: *Oświecenie: kultura – myśl*. Red. J. Platt. Gdańsk 1995.
- Sobolewska A.: *Czytanie Kabaty*. „Twórczość” 1984, nr 7.
- Todorov T.: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Transl. by R. Howard. Ithaca, New York 1996.
- Waite E.A.: *Obrazkowy klucz do Tarota. Fragmenty tradycji tajemnej za zasłoną dywinacji*. Przeł. R. Oślizło. Białystok 2004.
- Witt P.: *Wtajemniczenie według Jana Potockiego*. „Twórczość” 1989, nr 10.
- Zajac G.: *„Rękopis znaleziony w Saragossie” przykładem fabuły wariacyjnej*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków 2004.
- Zyska E.: *Kilka uwag o strukturze „Rękopisu znalezionego w Saragossie” Jana Potockiego*. „Staropolskie Teksty i Konteksty” 1997, t. 3.

Maria Janoszka

The theatre of fantasy in the *Manuscript Found in Saragossa*  
(*Rękopis znaleziony w Saragossie*) by Jan Potocki

Summary

The present article analyses the fantasy themes in the *Rękopis znaleziony w Saragossie* by Jan Potocki from the perspective of their theatricality. The *Rękopis*, traditionally treated as a novel which exposes the belief in supernatural phenomena, appears in the interpretative perspective that was embraced as a work which reveals in a penetrating way complex relations between truth and illusion as well as the facility with which the boundary between these two things may be modified. This problem does not assume merely the forms of epistemological or psychological reflection – also the ways of creating novelistic and theatrical illusion are problematised in this context on a level with the methods of their deconstruction. These observations lead us to a conclusion that against the background of its contemporary novels, the *Rękopis* constitutes an example of an exceptionally conscious and multi-faceted use of the convention of fantasy literature.

Maria Janoszka

Théâtre du fantastique dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*  
de Jan Potocki

Résumé

Le présent article analyse les motifs fantastiques dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki dans la perspective de leur théâtralité. *Le Manuscrit*, traditionnellement traité comme un roman démasquant la foi en phénomènes surnaturels, apparaît dans la perspective interprétative adoptée comme un ouvrage montrant de manière pénétrante les relations compliquées de l'illusion et de la vérité, ainsi que la facilité avec laquelle la frontière existant entre elles peut subir une modification. Cette question ne revêt pas seulement la forme d'une réflexion épistémologique ou psychologique ; la problématisation concerne aussi les façons de créer l'illusion romanesque et théâtrale au même niveau que les méthodes de leur déconstruction. Ces observations conduisent à la conclusion que *Le Manuscrit*, par rapport aux ouvrages de la même époque, constitue l'exemple d'une application exceptionnellement consciente et diversifiée de convenances de la littérature fantastique.